

# Dinamit és kovász

Forradalom a művészet(értelmezés)ben

Jelen tanulmány a Hamvas Béla és Kemény Katalin jegyezte *Forradalom a művészetben (Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon)* című mű újraolvasására vállalkozik. Értelmezéskísérletem mottójául az a Miklóssy Endre-idezet szolgálhatna, amely Fülep Lajosra utalva szögezi le, hogy „Az esztétikának abban [kell látnuk] a jelentőségét, hogy a segítségével [...] megfogalmazható a létezés egysége. Mert a műalkotás kétségbe nem vonható módon mindig egyedi.”<sup>1</sup>

Fülep nevének előbukkanása egyébként korántsem véletlen Hamvas Béla és Kemény Katalin könyvéről szólván, bár furcsa módon a mű befogadástörténete ezt csak helyel-közzel igazolja vissza. Jóllehet *A magyar irodalom történeteinek* Marosi Ernő tollából származó Fülep-fejezete (különösen pályájának utolsó negyedszázadára vonatkozóan), illetve Hamvas Béla és Kemény Katalin életműve közötti termékeny kapcsolatok meglétét valószínűsíti,<sup>2</sup> s tény az is, hogy az elmúlt időszakban többen érintették már a témát,<sup>3</sup> bőven akad még mit felfedeznünk e téren. Talán nem elsősorban Fülep, hanem Kemény Katalin és Hamvas utóélete szempontjából lenne fontos e feladat elvégzése, hiszen jelentősen árnyalhatná az életművük „zárványszerűségét”, feltörhetetlenségét hangoztató vélekedések – illetve a velük szemben táplált, sokszor nem is annyira burkolt vagy leplezett ellenszenvék – létjogosultságát.<sup>4</sup> Egyébként már csak azért is

megkerülhetetlennek tűnik munkásságuk éppen ezen (de tegyük is rögvést idézőjelbe!) „művészetteoretikus” szelvényének a vizsgálata, mert bizonyos értelemben ezek váltak a legsikeresebbekké, a kortárs befogadókörzөг által éppúgy, mint a hálás (vagy éppenséggel hálátlan!) utókor felől tekintve. Míg ugyanis Kemény Katalin, illetve Hamvas regény- vagy esszéirői tevékenységét messze érdemeik alatt méltatták és méltatják, míg zseniális meglátásokban tobzódó irodalom-, filozófia- és esztétörténeti elemzéseik mellett szinte szó nélkül tudtak elmenni anno éppúgy, mint manapság, addig „művészetteoretikusokként” nem kisebb ellenfeleket tudtak a nyilvánosság előtt párbeszédbe vonni vagy akaratlanul is párbeszédre kényszeríteni, mint Szentkuthy Miklós vagy Lukács György, s olyan alkotóművészekre hatni termékenyítőleg, mint például a festő Hollán Sándor, Bak Imre, Kürthy Sándor, Nádler István, az építész Makovecz Imre vagy a zenész Szemző Tibor és Vásáry Tamás.

Mindez azonban távolról sem jelenti, hogy indokolt lenne akár Keményt, akár Hamvas művészetkritikusnak, pláne művészettörténésznek nevezni.<sup>5</sup> Ugyanakkor a jó szándékú, a szó eredeti (tehát a műkedvelő) értelmében vett „dilettáns” jelző se alkalmazható rájuk maradéktalanul, még akkor sem, ha esetenként maguk a szerzők is mintha ezt sugallnák.<sup>6</sup> Inkább tarthatjuk őket – a művészet ügyét reflexió tárgyává tevő, kis túlzással egy kifeje-

- 1 MIKLÓSSY Endre: *Túl a tornyon, melyet porbul rakott a szél. Magyar gondolkodók a XX. században.* Bp., Széphalom Könyvműhely, 2001, 311. (Lelkesedésünket persze némileg lehűti ez a félig-meddig komoly, félig-meddig ironikus megjegyzése az esztét(ik) a mibenlétét illetően: „esztétának [azt] szokás tekinteni, ami a közfelfogás szerint még a gondolkodóknak is egy különlegesen életképtelen alfaja.” (296.)
- 2 Vö. „Vannak jelei, hogy – már a háború éveiben is még inkább Budapestre érkezése után – [Fülep] közeledett a későbbi Európai Iskola köréhez, Szabó Lajoshoz, Mándy Stefániához, Hamvas Béla és Kemény Katalin a magyar absztrakció és szürrealizmus programjával szánt könyvének ajánlásával is igyekezett vezéregyéniségként tekinteni. Mindennek folytatása az 1950-es évek művészetpolitikai viszonyai között nem lehetett...” Lásd MAROSI Ernő: *Európai és magyar művészet = A magyar irodalom története I–III.* Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Gondolat, 2007, III., 82.
- 3 A már említett Miklóssy Endre mellett Balázs Imre József, Tábor Ádám és Zóka Péter.
- 4 Szerencsére, akadnak azért üdítő kivételek is, mint amilyen például Mezei Ottó vagy a Hamvas-életmű újrafelfedezésében oroszlanrész

vállaló Bori Imre tanulmányai. Vö. MEZEI Ottó: *Hamvas Béla és a képzőművészet, avagy a művészi lét színeváltozásai = Párbeszéd,* Szentendre, Szentendrei Képtár, 1997, és BORI Imre: *A szürrealizmus ideje.* Újvidék, Forum, 1970. Ha nem is kizárólagos érvényűek, de azért talán nem is teljesen feleslegesek az „újraolvasásoknak” az olyan kísérletei (mint például e mostani), amelyek bizonyos hatásmechanizmusok vagy nyilvánvaló érintkezési pontok felől próbálják meg rokonságba állítani az adott időszak reprezentatív művészetelméleteit, illetve jelentős művészetkritikusi életműveit, így például a Hamvasék könyvét Fülep Lajos, Kállai Ernő, Mezei Árpád vagy épp Mándy Stefánia munkáival.

- 5 Vö. „Könyvünknek – szögezi le Kemény Katalin – nem volt célja a műtörténeti szakelemzés, hisz – folytatja – egyikünk sem volt ún. szakember, s nem is tartottuk azt feladatunknak.” KEMÉNY Katalin: *Egy-két futó megjegyzés Pataki Gábor: Európai Iskola 1945–1948 című könyvéhez.* Kézirat.
- 6 Vö. „Megtanultam a zenét, de nem csináltam, s azóta tudással, de irigység nélkül hallgatom. Megtanultam egy sereg tudományt, mesterséget és művészetet, érték hozzájuk, de nem csinálom, s így érdektelenül tudom azokat élvezni.” (HAMVAS Béla: *Beszélgések = Uő:*

zeten esztétikaellenes beállítottságú művészeteoretikus, a Hamvas által is jól ismert Ernesto Grassi kifejezésével élve – az elkötelező érvényű és erejű művészet ígésében élő gondolkodóknak, a művészetben rejlő szakralitás után fáradhatatlanul és konokul nyomozó „kutatóknak”. Mindamellet az is világos kell, hogy legyen számunkra, hogy a Hamvas–Kemény szerzőpáros e munkáját, a *Forradalom a művészetben* nemcsak hogy lehet, hanem kifejezetten ajánlott életművük egésze felől olvasni, hisz csak így jutunk közelebb az azt velejéig átható paradoxonok világához. A megnyilvánuláskényszer és a feltörhetetlen magába zártág egyidejű tapasztalatához; a soliloquiumokból kihallható dialógusvagyuk felismeréséhez; vagy épp ahhoz, amit Szent Pál után scandalumnak és stultitiának (botránynak és bolondságnak) nevezhetünk, vagyis az egy-ség és két-ség, az aktivitás és passzivitás, a korszerűség és időfelettség kérdéseihez. Mert persze ez utóbbi, a mit-jelent-korszerűnek-lenni kapcsán esetleg joggal érezhetjük úgy: ma már nehéz lenne azon az egzaltált és túlfűtött nyelven írni a művészetéről, amely Hamvas–Kemény szerzőpáros művészeti tárgyú írásait (is) jellemző entuziazmustól elválaszthatatlan. Hacsak – például belelapozva a később még szóba kerülő *Modern szobrászat és művészetelmélet* című Hamvas-esszébe – nem győznek meg bennünket ennek ellenkezőjéről az ilyenféle korszerűségdefiníciók: „[a korszerű] bizonytalan, kihívó, gyakran bántó, nyugtalanító, de nem lehet elfelejteni. Zavaros, dadog, anyagszerűtlen, beavatkozása nem kellemes. Mégis ez az, amiről az ember úgy érzi, hogy ez az idő csinálta, amelyikben mindnyájan élünk.”<sup>7</sup>

E (látszat)kiterő után, épp ezen a ponton kanyarodhatunk vissza eredeti témánkhoz, a Fülep–Hamvas–Kemény-párhuzamok kérdéséhez. Egy másik tanulmányomban<sup>8</sup> nemrégiben amellet érveltem, hogy a szóban forgó szerzők aktualitásvágya, a „modernnek és magyarnak lenni mindenestül” programja, a korszerűség felmutatására vonatkozó imperatívuszuk, de leginkább talán a keresés ritmusának azonossága nemcsak hogy erős hasonlóságokat mutat náluk, hanem majdhogynem kifejezetten egyidejűvé, epochális értelemben egykorúvá teszi a tolluk

alatt megszületett műveket.<sup>9</sup> Ennek csak kisebb részben bizonyítékai a velük kapcsolatos, szinte szó szerinti megegyezéseket mutató szerzői önreflexiók, jelesül, hogy míg a *Forradalom* „az aktuálisnak vélt egyetemes és magyar szellemi perspektíva határait kívánt(a) jelezni”,<sup>10</sup> addig Fülep főművét, a *Magyar művészetet* alkotó, eredetileg külön-külön megjelent tanulmányoknak „a maguk idején történelmi funkciójuk volt, beleszóltak, beleavatkoztak a [...] történelmi folyamatba, harcoltak valamiért vagy valami ellen, segítettek győzni valaminek, ledönteni valamit, cselekvően részt vettek az események és a köztudat, az akkori jelen és a rákövetkező jövő formálásában.”<sup>11</sup> Sőt, ha úgy vesszük, már maga a *Forradalom a művészetben* pusztán léte is szinte maradéktalanul, minden további vizsgálat nélkül visszaigazolja, amit maga Fülep mond könyvének utóéletéről: „[A 20-as évek elején megjelent *Magyar művészet*] évtizedek alatt fölszívódott, megnevezhetetlenül is jelen van mindenütt, ahol az új magyar művészetet hivatott szakemberek traktálták, nézetei, disztinkciói, értékelései hagyománnyá, köztulajdonná váltak. [...] Általában így, eredet, forrás megnevezése nélkül, középkori mintára a szellemi tulajdon fogalmának tudata nélkül van jelen mindenfelé. Nem panaszképpen mondom. Elvégre egyedül az ügy sorsa fontos, a szekeré, nem az ostorhegyesé. [...] Földalatti anonim jelenléte egyébként ma is ott lappang a nemzeti-európai-nemzetközi kategóriák újraéledt vitáisaiban, félszázados anticipációi nem múlták idejüket.”<sup>12</sup> Egy töről fakadóvá, epochális értelemben egykorúvá a *Magyar művészetet* és az 1947-ben napvilágot látott *Forradalom a művészetben* című írást elsősorban az teszi, hogy ennek is, annak is legfőbb törekvése, hogy ilyen vagy olyan módon, ilyen vagy olyan eszközökkel az „ügyet”<sup>13</sup> szolgálja, „a magyar művészet megtisztításának ügyét”.

Lehet, hogy tudatos szóválasztás, lehet, hogy nem, de jelen gondolatmenetünk szempontjából mindenképp perdöntő, hogy Fülep idézett soraiban nem a magyar művészettörténet-írás, még csak nem is a magyar művészet történetének, hanem a „magyar művészetnek” az „ügyéről” beszél.<sup>14</sup> Pedig, ellentétben Hamvasékkal, tőle nem

*Silentium*. Bp., Vigilia, 1987, 185.) Nem állítom, hogy Hamvasnak ne lenne ilyen arca is: Hamvas a művészetet valóban tudja öncélúan élvezni, tud önfeledten és szabadon játszani – a hamvasi humor egyik forrása is éppen az effajta önfeledtségben, „táncos lábúságban” rejlik.

<sup>7</sup> HAMVAS Béla: *Modern szobrászat és művészetelmélet* = Uő: *Művészeti írások I–II*. Bp., Medio, 2014, I., 95.

<sup>8</sup> Lásd SZÁNTÓ F. István: *A Magyar művészet és a Forradalom a művészetben = Tárgyi, nyelvi és dramaturgiai magyarázatok, konkordanciák. Tanulmányok a 80 éves Nagy Imre tiszteletére*. Szerk. JANKOVITS László [et al.], Pécs, PTE BTK, Verso, 2020, 165–180.

<sup>9</sup> Tanulmányok e vonatkozásban Kemény Katalin alábbi szavai: „Akik a történetben egyidejűvé tartoznak, nem azért tartoznak egybe, mert

egymáshoz tartozásukat felismerik, hanem azért, mert azonos létezési gócpontban élnek. Ez az összetartozás a tudatos rokonságnál sokszorosan erősebb lehet.” HAMVAS Béla – KEMÉNY Katalin: *Forradalom a művészetben*. Pécs, Pannónia Könyvek, 1989, 16.

<sup>10</sup> Vö. KEMÉNY: *i. m.* (kézirát)

<sup>11</sup> FÜLEP Lajos: *Magyar művészet. Művészet és világnézet. Cikkék és tanulmányok*. Bp., Corvina, 1971, 7.

<sup>12</sup> Uo., 9–10.

<sup>13</sup> Köznévi jelentésben, de a *Magyar művészet*hez írott második előszó-ból, magától Füleptől véve a szót. Vö. Uo., 9.

<sup>14</sup> A szókapcsolat mindhárom tagjára (magyar, művészet, ügy) ugyanakkora súlyt helyezve.



Lossonczy  
Tamás:  
Zuhanva szállni,  
1942, olaj,  
vászon,  
97x78 cm,  
Szépművészeti  
Múzeum –  
Magyar  
Nemzeti  
Galéria,  
© HUNGART  
2021

eleve idegen a művészettörténeti irányultság, illetve a szakspecifikus művészettörténeti szemlélet,<sup>15</sup> amit egyébiránt eklatáns módon bizonyít a *Magyar művészetben* alkalmazott, következetesen lineáris időszemlélet (a művészettörténeti múlt premisszáiból törvényszerűen következő jelen, a jelen premisszáiból kikövetkeztethető jövő posztulálása), valamint a teljességgépzetet megcélzó kiegyensúlyozottság, illetve arányosság – a magyarországi építészet, szobrászat és festészet történetének többékevésbé arányos terjedelmű taglalását értem ezen, igaz, a „képírás” bizonyos fokú felülreprezentálása mellett. Ez utóbbi, a festészet primátusa a többi művészeti ág között már csak azért is aláhúzandó most, mert a *Forradalom* szerzői kizárólag erre, Fülep festészettörténeti meglátásaira koncentrálnak. E szempontból is nagy jelentőségűek Hamvas alábbi – szintén a festészet elsőbbségéről tanúszkodó – szavai: „ha valamit sikerült szemléletessé tenni, ez több mint egy háború. Ezért van a modern festészetnek a többi művészet fölött legelső sorban jelentősége.

Sem a költészet, sem a zene, sem a színház, sem a tánc erre az embert nem tudja megtanítani. Ezért a mai ember számára a legfontosabb nem hangversenyre járni, nem verset olvasni, hanem elmélyedni a festészetben Cézanne-től Matisse-ig, Rouault-ig és Henry Moore-ig. Ezért ma nálunk nem a zenei és irodalmi események azok, amelyek a legmélyebbről érintenek, hanem a kiállítások.”<sup>16</sup> Már csak ezért sem indokolatlan a két mű kapcsolatának olyatén felfogása, amely a XIX. és a XX. század magyar festészettörténete közötti folyamatosságból, szerves-organikus vagy épp ok-okozati összefüggés tételezéséből indul ki, hisz ez esetben a Markó Károlytól a magyar impresszionizmusig tartó bő egy évszázad festészettörténetét taglaló Füleptől mintegy átvennék a stafétát Hamvasék azzal, hogy a Fülep által elbeszél (festészet) történet folytatásaként megkonstruálják az úgynevezett Ferenczy–Gulácsy–Csontváry–Vajda-vonalat, illetve az impresszionizmustól továbbhaladnak a XX. századi izmusok történetén belül a szürrealista és az absztrakt festészet korszakának bemutatásáig, amit az Európai Iskola tevékenységének elemzésével konkretizálnak. Ám annak ellenére, hogy a *Forradalom* egyes fejezetei alapot adnak arra, hogy a könyvet egyféle „művészettörténetként” olvassuk,<sup>17</sup> semmiképpen sem szabad figyelmen kívül hagynunk Kemény Katalin alábbi megjegyzését. Idézem: „Valami optikai csalódás folytán a *Forradalom a művészetben* úgy szerepel a köztudatban, mint ami az E[urópai] I[skola] kiadványa vagy legalábbis annak szószólója. Erre a tévedésre nyilván az adhatott alkalmat, hogy a könyvben jórészt olyan művészeket említünk, akik az E[urópai] I[skola]-ban aktívan szerepelnek. Ez természetes is: a kiállításokat megnéztük, ezeket a műveket ismertük, és a közelgő államosítás sürgetése miatt már lehetetlen volt több műtermet meglátogatni –, azonkívül ezek akkoriban valóban sokat ígérő, jó festők voltak. (Sajnálatos módon, s ez a könyv egyik hiánya, többen, kik méltán helyet kaphattak volna, kimaradtak: Veszelszky, Hantay és mások.) [...] Tehát a könyv se nem az E[urópai] I[skola] megbízásából, se nem annak tudtával készült. Annyira nem, hogy az E[urópai] I[skola] egyenesen sérelmesnek találta megjelenését. Úgyhogy részint bagatellizálták, részint (amikor már nem lehetett egészen véka alá rejteni) senki annyi kifogásolni valót nem talált benne, mint éppen ők. A vélt

<sup>15</sup> Azzal együtt vagy annak ellenére, hogy még Fülep esetében sem magától értetődő a művészettörténeti identitás. Vö. „Fülep [...] minden jel szerint nem tekintette magát par excellence művészettörténésznek.” MAROSI: *i. m.* (2007), 78. Vagy egy másik példa Zádor Annától: „Amikor Fülep már régen nem élt, azt mondta nekem az egyik kollégám, hogy Fülep nem volt igazi művészettörténész. Attól függ, mit tekintünk annak – mondtam. Akár Wölflin, Fülep is nagyon büszke volt arra, hogy soha nem járt levéltárban...” Idézi MAROSI: *i. m.* (2007), 76.

<sup>16</sup> HAMVAS Béla: *Martyn Ferenc gyűjteményes kiállítása a Képzőművészeti Főiskolán* = HAMVAS: *i. m.* (2014), I, 175.

<sup>17</sup> Sőt, még bizonyos, a legújabb magyar festészet történetét bemutató „ismeretterjesztői” szándék meglétét sem zárhatjuk ki vele kapcsolatban, amit talán maga a kiadó is elvárásaként fogalmaz(hat)ott meg Hamvasék felé.

sérelmekről igyekeztek is meggyőzni a benne szereplő festőket. – Már a könyv egyik fontos alapelve is elárulja, hogy nem az E[urópai] I[skola] szellemében íródott. Míg ők vállalkozásuknak eleinte a Párizsi Iskola, majd Budapesti Iskola nevet akarták adni, s csak később döntöttek az Európai Iskola mellett, valójában »vigyázó szemüket« majdnem kizárólag Párizsra vetették. Ennek megfelelően könnyen érthető, ha ellenükre volt az a megkülönböztető választóvonal, melyet a mi könyvünk elsőnek hangsúlyozott (s azóta mások is, pl. Perneczky Géza: Magyar Műhely, 1978. dec.) a nyugati és a keleti avantgarde között –, anélkül, hogy a magyart provinciálisnak ítéltük volna.<sup>18</sup>

Nem csupán a szerzői autoritás okán kell komolyan vennünk Kemény Katalin kicsit hosszabban idézett szavait, hanem azért is, mert amit elhallgat bennük, legalább annyira fontos, mint amit kimond. Ez a szerény és visszafogott reflexió, e finom elhatárolódás a művészettörténet(-írás) belügyeitől szerintem ugyanis azt érzékelteti, hogy könyvük megszületésének igazi oka, illetve művük különlegességének magyarázata sokkal inkább abban a – Füleptől sem egészen idegen – személyes érintettségben manifesztálódik, amely, mintegy munkájuk hátteréül, mélyalapjául szolgálva, mind a mai napig elevenséget biztosít megszólalásuknak. Másként közelítve: aligha az úgymond szabályos művészettörténettől talán joggal elvárható objektív (vagy annak szánt) megállapításaik igazságtartalma, hanem a sorok mögötti szenvedély, a kitapintható egzisztenciális érintettség jelenléte teszi izgalmas olvasmánnyá mind a *Magyar művészet* tanulmányait, mind Hamvasék munkáját. E szempontból majdnem lényegtelen is, hogy könyveik egyes inkriminált kijelentései kanonizálódtak-e, illetve kanonizálhatók-e egyáltalán, beilleszthetők-e a szűkebb szakmai diskurzusba.<sup>19</sup> (A nehézség elsősorban abból származik, hogy Fülep, Hamvas vagy Kemény Katalin váratlan vagy sokszor sarkos megállapításai nem kizárólag önmagukban álló, hogy úgy mondjuk, verifikációért kiáltó ténymegállapításokként kezelendők, hanem a szöveg egészének, konstrukciójának fontos alkotóelemeiként is működnek, azaz szerepük retorikai természetű – tudniillik a gondolatmenet hitelességét, hatásosságát legalább oly mértékben szolgálják, mint az „objektív” igazságvágyunk kielégítését, s így ezek megítélésében az esztétikai ítélőerőnk aktivitása sem nélkülözhető. Csak egyetlen példát említek a sok lehetséges

közül: Fülep ambivalens viszonyát az impresszionizmus-hoz, pontosabban az impresszionizmus szójelhez. Őt idézem: „Ha külön írnék róla [az impresszionizmusról – Sz. F. I.], másként írnék [...] A [jelen] téma így kívánta. [...] Éppen művészetként pozitívabban értékelem, mint a [*Magyar művészetben*] látszik.”<sup>20</sup> Tegyük hozzá, nem mellesleg e szemléletből következnek az olyan kitételek, amilyen például az idézett mű 106. oldalán olvasható, hogy Cézanne-hoz képest Monet „csak” impresszionista... Egyébként a *Forradalomban* sem ritkák a negatív felhangú „csak festő”-féle kitételek, amelyeket a könyvről kritikát író Szentkuthy például szinte azonnal, mindenféle további megfontolás nélküli, hisztérikus dühvel utasít vissza!<sup>21</sup>)

A *Magyar művészet*hez készült második előszóban találunk egy másik gondolatfutatot, amelyet fontos most külön is kiemelünk. Azt, amelyben Fülep úgy fogalmaz, hogy könyvének gondolatai mintegy „köztulajdonná váltak”, olyannyira, hogy a plágium legcsekélyebb vádja nélkül szolgálhattak „vendégszövegül”, megjelölés nélküli hivatkozásukul azokban a művekben, amelyek ugyanazt az „ügyet”, a magyar művészet megtisztításának ügyét szolgálták. Nos, a szerző e szavai bizonyos értelemben Hamvasék vállalkozására vonatkozathatók a legmaradéktalanabban.<sup>22</sup> Azzal a kiegészítéssel, hogy Hamvasék nem „plagizálnak”, és főleg nem hallgatják el az általuk „plagizált” szerző nevét, amely a *Forradalom* főszerzőjében több mint egy tucatszor szerepel, plusz a rövidke előszóban még négyszer. Persze, ezek a számadatok önmagukban még nem mondanak sokat. Az már viszont pontosabb képet ad e hatás súlyának és intenzitásának a megítéléséhez, ha tudjuk, hogy a mindössze 118 oldalas műben az 5. oldalon való első felbukkanástól kezdve a 103.-ig, ahol a főszerzőben utoljára találkozunk vele, rendszeres időközönként újra meg újra bele-belebotlunk Fülep nevébe – leginkább egy-egy tőle idézett szó vagy (fél)mondat formájában, alkalmanként pusztán „áthallásosan” (posztmodernül szólva: intertextuálisan). És ha még ehhez azt is hozzávesszük, hogy Fülepen kívül gyakorlatilag semmilyen más úgynevezett szakirodalomra nem hivatkozik sem Hamvas, sem Kemény Katalin, akkor aligha tudnánk Fülep szerepét túlbecsülni a *Forradalom* megszerkesztésének alkotófolyamatában. Kivált azért, mert, mint tudjuk, a könyv szövegének végső (tehát nyomdakész, átfé-

<sup>18</sup> Vö. KEMÉNY: *i. m.* (kézirat). E gondolatmenet némileg lerövidített változatával találkozhatunk a *Forradalomhoz* írott utószóban is.

<sup>19</sup> A bőséggel idézhető ilyenféle kijelentésekre gondolok: „[Izsó Miklós] az első igazi magyar művész, következésképp övé az első igazi művészsors”, vagy hogy „... Székely [Bertalan] nem látta meg az egyetlen lényegest, melyért születnie és élnie érdemes.” FÜLEP: *i. m.* (1971), 75., 88.

<sup>20</sup> Uo., 12.

<sup>21</sup> Mindezt részletesen taglalom a *Változatok az absztrakcióra* című tanulmányomban. *Kortárs*, 2021, 4. sz., 38–61.

<sup>22</sup> Tegyük hozzá, állításunk független attól, hogy az találkozn-e Fülep egyetértésével, avagy sem. Ami pedig Fülep „búvópatakszerű” hatását illeti, ezt megelőzően valóban nem látjuk sem Kemény Katalinnal, sem Hamvasnál e hatás legkisebb nyomát sem.

sült és kontrollszerkesztett) változata el sem készült; ám éppen ez az esetlegesség, a mű work-in-progress állapota világít rá a legjobban, hogy a fülepi hatás mennyire aktív eleme az írásfolyamatnak – olyannyira, hogy szinte azt is mondhatnánk, Fülep már-már a Hamvas–Kemény-vállalkozás társszerzőjévé válik. (A fenti mondatban azért éreztem szükségesnek, hogy külön-külön nevezem meg a szerzőpáros tagjait, mert ily módon kívántam hangsúlyozni, hogy itt két, hasonló fajsúlyú, ámde mégis különálló szerzőről beszélünk, akik a maguk sajátos módján nyilatkoznak meg a művészet tárgyában – a *Forradalom*-ban két, teljesen szuverén gondolkodásmód párhuzamos egymás mellett élésével, koegzisztenciájával állunk tehát szemben, két, egymás mellett élő, egyformán fajsúlyos alkotó belső monológjainak egymást megtermékenyítő párhuzamaival, érintkezéseivel, találkozásaival. Más kérdés, hogy mindez még a vajt fülű olvasók többsége számára sem tűnik azonnal szembe, hisz gondolataik olyan szimbiózist alkotnak, amely ezt a filológiai szempontot nagymértékben hatástalanítja: a szerzői hang ugyanúgy egységesnek hat, mint a szümfilozofáló jénai romantikusok megalkotta Athenaeum-töredékek esetében – nem véletlen, hogy a könyv első kiadásánál fel sem merült annak a gondolata, hogy az egyes fejezetek szerzőjének nevét külön-külön is feltüntessék. Ezzel együtt fontos lenne a *Forradalom* alapos, szisztematikus igényű újraolvasása annak érdekében, hogy Hamvasék négykezesében pontosan elkülöníthetővé tegyük a Kemény Katalinhoz, illetve a Hamvashoz köthető szólalmokat, az unisonókat, a külön szólalmok eltéréseit, de ezek sajátos szerepét is a főszólalm harmóniájában.)

Fülep és Hamvasék – vagy talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy a *Magyar művészet* és a *Forradalom a művészetben* – közötti áthallások illusztrálására kétségkívül a legjobb példa a Ferenczy Károly és a nagybányai iskola korfordító és korszakteremtő jelentőségét hangsúlyozó alábbi megjegyzés: „Amire addig példa alig volt nálunk: egymástól egészen különböző egyéniségek fognak össze, hogy közös feladat megoldásán fáradozzanak, s évek hosszú során küzdjenek ugyanazért a célért.”<sup>23</sup> Az elhangzottak fényében nyilván nem ér bennünket váratlanul a nagybányaiak jelentőségének ez az akcionista szemléletű megközelítése, amit a szerző olyan kifejezései tesznek még plasztikusabbá, mint „összefogás”, „közös feladat”, „cél”, „küzdés”. Akinek kétségei lennének afelől, hogy itt

valóban radikalizmusról van-e szó, annak maga Fülep siet a segítségére pár oldallal lejjebb: a nagybányai feladata és egyben jelentősége, idézem: „[Szinyei helyett] szétverni a magyar pseudo-művészet poshadt levegőjű aklának falait”, miközben „olyan lehetőségeket teremtettek itt a művészet számára, amik előttük egészen ismeretlenek voltak.”<sup>24</sup> Egyáltalán nem véletlenül aposztrofálja szerzője a *Magyar művészetet* „dinamitként”<sup>25</sup> – nem költői túlzás ez részéről, mivel művében nagyon erősen érezni a lebontás, sőt a rombolás szándékát, amely természetesen szorosán összefügg a fülepi „vagy-vagy”-gyal: „A nagybányaiak föllépése óta szakadt kétfelé a magyar művészek tábora, s ez a szétválás történeti szükség volt. Története is azóta van a magyar képírásnak, amióta fejlődésre képes ága levált a holt törzsről. Ma már világosan áll előttünk a magyar képírás kettős ábrázata, s ezt a világosságot nekik köszönhetjük; világosan áll a közönség előtt (akár látja, akár nem) és minden új s eljövendő művész előtt, akiben felvetődik a hovatartozás kérdése. Ma már lehet választani és kell is. Vagy ide, vagy oda.”<sup>26</sup> Fülepnek e nagyon sarkos kijelentései nemcsak a „pszeudoművészet” (rég) hagyományának radikális elvetését és (le)rombolását szorgalmazzák, hanem ezen túlmenően, de azzal párhuzamosan egy új hagyomány élesztésének (vö.: „kovász”<sup>27</sup>), megteremtésének szükségességét is hangsúlyozzák. Ha úgy tetszik, a választás kényszerét, kategorikus imperatívuszát – Fülep szerint a nagybányaiak jelentősége ugyanis éppen az erre vonatkozó éthosz és akarat realizálni tudásában rejlik, „a munkának bennük élő etikájában”<sup>28</sup>.

A modern magyar festészettörténetet szintén az „igazságkereső” nagybányai festők fellépésétől eredeztető Hamvasék (ahogy feljebb fogalmaztam) konstrukciós, illetve Fülep destrukciós szándéka, a hagyományrombolás és a hagyományteremtés látszólag szétartó, ellentétes irányú attitűdjei ezen a ponton találkoznak. Kivált, ha nem pusztán közhelynek, üres formalitásnak vagy épp kötelező tiszteletkörnek tekintjük, hanem komolyan vesszük Hamvasék azon, a *Forradalom*hoz írott előszóban olvasható mondatait, amelyekben egyértelműen hitet tesznek a *Magyar művészet* megteremtette „hagyomány” továbbvitelének szükségessége mellett, hisz ennek hiányában „a magyar művészet kérdéseire érdemlegesen [senki] nem szólhat hozzá”<sup>29</sup>. A hagyomány lehetne tehát az egyik kulcsszó a Fülep és Hamvasék között zajló direkt

<sup>23</sup> FÜLEP: *i. m.* (1971), 9.

<sup>24</sup> Uo.

<sup>25</sup> Használja bár tudatosan vagy öntudatlanul ezt a jelzői funkciójú köznevet a Nietzsche-fordító és -interpretátor Fülep, nem felesleges emlékeztetnünk rá, hogy Nietzsche az *Ecce homo*-ban él ugyanezzel a szóval *Zarathusztrája* ürügyén.

<sup>26</sup> FÜLEP: *i. m.* (1971), 9.

<sup>27</sup> Uo.

<sup>28</sup> Uo.

<sup>29</sup> Lásd: „a magyar művészet kérdéseire érdemlegesen nem szólhat hozzá az, aki a *Magyar művészet* által megteremtett hagyományt nem akarja vállalni.” HAMVAS–KEMÉNY: *i. m.* (1989), 5.

és indirekt párbeszédben. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy itt a szónak legalább kétféle értelmezéséről, jelentéstartományáról van szó: az egyik értelmezésben a művészettörténet(-írás), illetve tágabban a történelem valóságos (vagy annak beállított, tehát vélelmezett) múltjának szinonimájaként működik; a másik viszont valamiféle időtlen értékely kifejezésére-kifejeződésére utal. E kettősséget jól érzékelteti Fülep alábbi kijelentése: „Folytatásra alkalmas művészettörténeti múltunk nincs vagy alig van, de az elvek, melyekben az egész múlt ideálisan s az időtől függetlenül él, bármikor testet ölhetnek.”<sup>30</sup>

Fülepben, Kemény Katalinban és Hamvasban közös, hogy mindhárman egyenlőségjelet tesznek a festészet – illetve tágabban a művészet – és az igazság(keresés) közé. Aligha véletlen, hogy az „igazságkereső” vagy az „igazságkeresés” kifejezés a *Forradalom* szövegében közel félszázszor (!) hangzik el, nemegyszer párhuzamosan Fülep nevének említésével, akinél a művészet – az etika szféráján túl és mellett – szintén ontológiai-metafizikai karakterrel ruházódik fel, például már magának a „magyar” jelzőnek általa való sajátos alkalmazásában is. Fülep koncepciójában ugyanis az egyetemes (értsd: európai) művészetben belül a „magyar művészet” az, ami szuverén-valóságos, önmagában és önmagától érvényes, amely önazonosként megszűnik pszeudónak és szekundernek lenni, amely önálló entitássá, igazzá és valóságossá válva önnön valódiságában megkérdőjelezhetetlen létezőként áll előttünk.<sup>31</sup> (Fülep szerint a magyar művészet történetében azért illeti meg Izsó Miklóst kulcsszerep, mert ő egyszerre tud „művész” és „magyar” lenni.<sup>32</sup>) Ha a „magyar kérdés” Hamvasék esetében szintén kardinális jelentőségűnek tekinthető, nos, akkor ebben az identitással összefüggő értelmében az – nem véletlen, hogy érvrendszerükben például nem Csontváry, hanem éppen az „Értől az Óceánig” eljutó, a maga lokalitásában (tulajdonképpen a szentend-

reiségében) az egyetemes érvényűt felmutatni tudó Vajda Lajos-életmű lesz ennek emblémája. Mindezzel együtt sem állítom, hogy az obligát Párizs vs. Bakony, nyugati Európa vs. keleti Európa, a közkezen forgó centrum vs. periféria gondolat ne térne időnként vissza gondolatfutamaikban. De Hamvasék – mint a fentebb idézett Kemény Katalin-visszaemlékezésben olvashattuk – „vigyázó szemüket” nem kizárólag Párizsra, sőt, még csak nem is a „klasszikusan időtlen” görögökre vetik (miként Fülep), hanem ezeken túlmenően arra a horizontra, amit a metaforikus (nem pedig ideologikus!) Kelet kifejezésével jelölhetnének. Míg a Fülep által használt fogalomrendszer legfőbb elemei (forma, tartalom, kompozíció, perspektíva, mimézisz, idea stb.) ugyanis lényegében megmaradnak a platóni-arisztotelészi logocentrikus metafizika terén belül, Hamvasék törekvésének újdonsága épp abban ragadható meg, hogy szándékosan próbálnak túllépni e kereteken<sup>33</sup> azzal a céllal, hogy beépíthessenek gondolatmenetükbe egy alapvetően nem ábrázoláselvű műfogalmat, a jantrát,<sup>34</sup> amely fogódzólul szolgálhat ahhoz, hogy elméletileg is megragadhasák, körülírhatóvá tegyék az absztraktok törekvésének tétjeit, illetve művészeti alkotótevékenységük – a *Forradalom* szerzői által korszakosnak, korszakfordítónak beállított – jelentőségét. Mindebből jól kirajzolódó (ám többnyire nem áthidalhatatlan) különbségek származnak az egyes szerzők művészetfelfogásában: míg Fülepet érzékelhetően a művészet igazsága faszcinálja elsősorban, addig Hamvasék az igaz(i) művész és/vagy az igaz(i) befogadó pszichológiuma, Kemény Katalint pedig a Lét igazsága. Olyannyira, hogy első közelítésben akár vakmerő kísérletnek is tűnhet az arisztotelészi formaelv igézetében élő, a kompozíció elsődlegességet (igazságát) hangsúlyozó Fülepet<sup>35</sup> a hagyományos európai kép megkomponáltságát, kompozícióközpontúságát megkérdőjelező Ham-

<sup>30</sup> FÜLEP: *i. m.* (1971), 9. Szintén érdekes e vonatkozásban egy másik (általunk most tudatosan kifejtetlenül hagyott) gondolata: „Micsoda *contradictio in adiecto*: tradíció előteremtése individuális önkény-nyel.” *Uo.*, 37.

<sup>31</sup> Fülep a „művészi-nemzeti” és az „etnikai-nemzeti” közé nem tesz automatikusan egyenlőségjelet. Itt is mintha az arisztotelészi formaelv igézetében élő Füleppel szembesülnénk, amikor a sajátosan nemzetinek tekintett formát a különös és általános viszonylatrendszerébe helyezi. Vö. „Valamely nép művészi küldetése valamely formai problémára szól, s ez a küldetés azért nemzeti, mert az illető probléma megoldása csak neki adatott meg.” *Uo.*, 28.

<sup>32</sup> Vö. „[Izsó] az első igazi nagy magyar művész, következésképp övé az első igazi művészsors.” *Uo.*, 75.

<sup>33</sup> Pontosabban fogalmazva ki-kilépni belőle, hisz az európai művészettörténet- és a művészetfilozófia-írás bevett nyelvezete, fogalmisága számukra is megkerülhetetlen előfeltétele a művészetéről szóló beszédnek.

<sup>34</sup> A mimetikus alapú „pratima” (képmás) mellé, amely jóval közelebb áll a mi európai képfelfogásunkhoz, a valamit ábrázoló-figuratív-mű-

tárgyhoz, pontosabban kultikus tárgyhoz (tulajdonképpen az ikonhoz). Csak érdekességképpen jegyzem meg, hogy a Corvina Kiadó gondozásában, 2007-ben megjelent *Keleti művészeti lexikon*ban nem szerepel a *pratima* kifejezés, helyette egy másik fogalomváltozatot találunk, a „múrtit”.

<sup>35</sup> „A művészet autonómiája nem azt jelenti, hogy benne csak »művészet« (valami üres artisztikum) van, hanem azt, hogy mindennek, ami benne van (vallás, metafizika, etika stb.) művészetté [azaz formává – Sz. F. I.] kell átlényegülnie, s a művészet semmi mással sem helyettesítő nyelven szólania.” FÜLEP: *i. m.* (1971), 9. Paradox módon azonban mégsem idegenek Füleptől például az ilyen típusú, ad hominem jellegű kiszólások sem: „[Szinyei] elment gazdának és képviselőnek [...] mandátumért vagy pultért hagyni el a művészetet, egyre megy, amikor művésztől van szó, aki hivatásra termett. Soha senki fia, akiben [megvan] az alkotó művész szikrája, nem fogja megérteni az ilyen gesztusra képes emberfaját. Elment, s vele a *Majális* is [...] A művész faképnél hagyta a művészetet, mintha soha semmi köze se lett volna hozzá, és visszajött, mert visszahozták, amikor már nem sok köze lehetett hozzá.” *Uo.*, 103.



**Martyn Ferenc:**  
Kompozíció  
(Halak), 1936,  
olaj, vászon,  
97,5x131 cm,  
Szépművészeti  
Múzeum –  
Magyar  
Nemzeti  
Galéria,  
© HUNGART  
2021

vassal<sup>36</sup> vagy épp az időtlen, de örökkön változó Kép (az őskép vagy a Májá) természetét (itt-ott a keleti misztika nyelvét megidézve) verbalizálni próbáló Kemény Katalinnal párhuzamba állítani.

De talán mégsem lehetetlen: meglátásom szerint a közös nevezőt az adja, hogy a művészet mindhármójuk számára elválaszthatatlan a világnézettől, mindhármán a művészet és világnézet szerves összefüggését tételezik, következésképp, hogy értelmezésükben, továbbra is Fülepet parafrazeálva, a „művészet” nem csupán valami üres artiztikum, hanem ugyanennyire fontosak benne az attól elválaszthatatlan vallási, metafizikai és etikai vonatkozások.<sup>37</sup> „A [...] kérdés”, írja Füle, hogy „a művészetnek és a világnézetnek viszonya [...] tényleg ideiglenes-e s idejét múlhatja-e, vagy pedig hozzátartozik a művészet, legalábbis minden nagy művészet, lényegéhez. Több módon lehet választ találni reá: tisztán művészet-filozófiai, történetfilozófiai és szellemtörténeti módon. Ez utóbbinak módszerével szerzett szempontokból akarom a kérdést itt-ott megérinteni, mert ezúttal nem lehet többet. Csak szempontok adása és ujjmutatások – ennyi és *nem* több

tehát, ami e rövid írásnak [a *Művészet és világnézetnek* – Sz. F. I.] feladata lehet, s lehet, hogy ezek is oly egyszerűek és igénytelenek, hogy már szinte truizmusok. De a mai helyzet mégis az, hogy még mindig szükség van rájuk s különösen abból a végső, minden sugarat egybegyűjtő s magán átbocsátó szempontból, mely – hiányánál fogva – ma oly égetően aktuális: a művészet és világnézet egymásba ágyaltságának szempontjából.”<sup>38</sup> Vagy: „A művészetet az egész szellemi élet sors története vitte el a l’art pour l’art-hoz: a merő dekorativitásig s a merő naturalizmusig. Annál a felületnél, melyen eddig a »téma« és »forma« kérdése mozgott s jórészt ma is mozog (elméletekben s a mai művészetben), jóval mélyebbre nyúlva kell megragadnunk, hogy egyrészt erőlködéseink meddőségének okai, másrészt a művészetnek a szellem egyeteméhez való viszonya kellően megvilágosodjanak.”<sup>39</sup> Füle (igaz, nem a mostani elemzésünk homlokterében álló *Magyar művészetben*, hanem az ahhoz sok szállal kötődő *Művészet és világnézetben*) megkísérli újrafogalmazni művészetnek és szellemnek – a modern viszonyok között és a modern művészetben elveszni látszó – egységét.<sup>40</sup> Mert Füle (és Hamvasék) szóhasználatában a világnézet tulajdonképpen csak másik megnevezés a szellemre: „Mikor azonban szellemet mondom, már világnézetet mondtam, mert a szellemnek minden megnyilvánulása az. [...] a művészi forma a szellemnek következménye, illetőleg alkotása; de ugyanaz a szellem formálja a világot a világnézetben, amelyik a művészetet a formában; s mivel a szellem a világnézettel azonos, illetőleg minden tevékenységét rajta keresztül fejt ki, azért mondhatni, hogy a művészi forma a világnézet »következménye«. Ez pedig nem hiábavaló szószálhasogatás, mert csak ezen a réven marad fenn a *művészet autonómiája*: eszerint nem mindig művészet, mikor világnézet »kifejeződik«; viszont a művészi forma mindenkor világnézetten keresztül való »kifejeződés«.”<sup>41</sup> Hamvas a fentebb egyszer már szóba hozott *Modern szobrászat és művészetelmélet* című írásában, ha lehet, még nyilvánvalóbbá teszi ezt a Füle által is felvetett összefüggést: „a világnézet [az], amit

<sup>36</sup> Jellemzőek e vonatkozásban a Papp Oszkárnak Hamvasra visszaemlékező alábbi sorai: „Hamvas elmondta – tömöríttem –, hogy a »jó képek«, a valamilyen elfogadható képi rendben szépen megoldott produktumok őt már nem vonzzák. De – mint mondta –, ha egy kiállításon talál olyasmit, amire azt tudja mondani, hogy az megfelelné – alkalmasint neki – »meditációs objektumnak«, oda érdemes volt elmennie.” De idézhetnénk egy másik festőtől, Csáji Attilától is: „Az első alkalommal a Petri-Gallánál megvalósult bemutatóm után járt nálam. Az expresszív szürrealis képekkel kapcsolatban megjegyezte, hogy tudom-e, hogy milyen erőket szabadítok fel, és vajon tudok-e bánni ezekkel az erővel. A megállapítás inkább negatív volt, mint értékelő, de korántsem volt bántó. Nem is annak szánta. Inkább elgondolkodtatónak.” *Párbeszéd. i. m.* (1997), 37., 33.

<sup>37</sup> Hamvasnál például ezt olvassuk: „Ha az ember azt mondja, hogy: világnézetre törekszik, tulajdonképpen csak elvontabban fejezi ki azt a végtelenül egyszerű és általános korszerű tény, hogy: az élet teljes átalakítására törekszik.” HAMVAS: *Modern szobrászat... i. m.* (2014), 88.

<sup>38</sup> FÜLEP: *i. m.* (1971), 263–264.

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> Vö. „A régi művészet igazi »tartalmát« csak az fedezheti fel, akinek magának is van olyan. S mivel nem volt neki, azért kellett a modern művészetnek olyan tudatosan olyan különállónak, olyan egyedülállóan éreznie magát – bármennyire igyekezett is a maga igazolására önkényesen kiragadott régiékkal a formai kapcsolatot kimutatni.” Uo., 224.

<sup>41</sup> Uo., 263–264.

a modern ember keres, mert ez az, ami nem volt meg”,<sup>42</sup> illetve „így nyer a modern korban a művészetelmélet előtt és fölött a szellem, amely diktálja a művészetelméletnek, hogy milyen problémái legyenek és hol keresse a megoldást. Az a sorrend, amelyet más kultúrákban lehetett tapasztalni, megfordult. Kínában vagy Babilonban vagy a maja-indiánoknál vagy a mediterrán világban arról volt szó, hogy a szobrász mennyire tudta megformálni azt, amit az egész kultúra testesített meg, hogyan tudta ábrázolni a mozgást, a testet, a szépséget, a harmóniát, az istenséget. Szellemivé vált egy végső és tökéletes testben. Ma a szellem a primer ösztönzés, – ez az, ami minden egyebet megelőz.”<sup>43</sup> (Hely hiányában és azért is, mert jelen írás gondolatmenetéhez nem tartozik szorosan hozzá, csak zárójelben jegyzem meg a szellemtörténet apropóján, nagyon is adekvát kérdésfelvetés lehetne, vajon Kemény Katalinék mit és hogyan vesznek át a 20-as, 30-as évek magyarországi szellemtörténetének gondolkodás- és beszédmódjából, hogyan használják annak módszertanát, know-how-ját. Mindenesetre nehéz nem észrevenni, hogy Fülep Lechner Ödön- és Izsó Miklós-portréjához mennyire hasonló formai-szerkezeti jellemzőket mutat a *Forradalom* talán legkiemelkedőbb, Kemény Katalin tollából származó életútelemezése, a Vajda Lajos-portré, amelyben minden addig megpendített téma egyféle szintézise, magasabb szintű értelemegyüttese teremődik meg.<sup>44</sup>)

Visszakanyarodva azonban fő gondolatmenetünkhöz, úgy fogalmazhatnánk, Fülep, Kemény és Hamvas alapvetésében a modern művészet problematikája elválaszthatatlan a válságtól, a modern ember szellemi válságtól. Újfént Hamvast idézhetjük: „És mit jelent az, hogy a mai ember szellemi válságban van? Annyit: a mai ember zavarban van a dolgok értelme felől, vagyis nem tudja, hogy mi a világ.”<sup>45</sup> Lejjebb, írásának egy másik helyén a válság definíciójának egy másik változatával találkozunk: „a modern, problematikus ember sajátosága, akinek ihlete elsősorban nem szobrászi, hanem szellemi – az az ember ez, aki szemben áll ama szörnyűségesen nagygal, amihez elérkezett, amivel nem bír.”<sup>46</sup> Ahogy az imént a szellem-történet kapcsán, úgy most a krizeológia ürügyén sem szeretném gondolatmenetünket a kultúrfilozófia vagy az



**Izsó Miklós:**  
Táncoló  
paraszt, VII.  
1870-es évek  
eleje,  
terrakotta,  
28x13x10 cm,  
Szépművészeti  
Múzeum –  
Magyar  
Nemzeti  
Galéria

antropológia irányába terelni;<sup>47</sup> elég, ha mindennek csupán a művészetfilozófiai kontextusát vizsgáljuk. Azt a hamvasi alaptételt tehát, hogy a modern művész az (avagy az a modern művész), és e tekintetben szinte szó szerint megegyezik Fülep álláspontjával,<sup>48</sup> „aki a modern problematikát [nem] kerüli el és [nem] egy régibb, vagy más kultúrkör művészetének gondtalan, tisztán alkotó, csakis formáló tevékenységét próbálja felvenni”, hiszen így óhatatlanul „üressé”, „semmitmondóvá”, „lapossá” és „hiábavalóvá” válna, aki „kitér a kor feladata elől”.<sup>49</sup>

<sup>42</sup> HAMVAS: *Modern szobrászat... i. m.* (2014), 88.

<sup>43</sup> Uo., 94.

<sup>44</sup> Szintén szép feladat lenne körüljárni a mindkét műben hangsúlyos szerepet játszó (ellentmondásos) Szinyei szerepmegítelésére vonatkozó érvek hasonlóságait és eltéréseit Fülepnél és Kemény Katalinnál.

<sup>45</sup> HAMVAS: *Modern szobrászat... i. m.* (2014), 88.

<sup>46</sup> Uo., 92. Hamvas itt feltehetőleg a *Duinói elégiák* Rilkejét parafrázálja.

<sup>47</sup> Viszont újfént ráirányítanám a figyelmet arra, amit korábban is jelez-

tem: a *Forradalom* értelmezéskísérlete nem járhat sikerrel másként, csak az életmű egésze felől közelítve.

<sup>48</sup> Például Szinyeinek a magyar festészet történetében betöltött kulcs-szerepe Fülep szerint lényegében éppen a festő korszerűségével magyarázható: „[Szinyeivel] vált a magyar képzés »modernné«, vagyis olyanná, amely saját korában gyökerezik.” FÜLEP: *i. m.* (1971), 97. De utalhatnánk arra is, hogy Fülep a *Magyar művészetben* megnyilatkozó éles impresszionizmuskritikájának is egyik meghatározó aspektusa éppen annak „történet-ellenes princípiuma”. Uo., 115.

<sup>49</sup> HAMVAS: *Modern szobrászat... i. m.* (2014), 101.



Az eddigiek fényében a most elhangzottak aligha szolgálnak bármiféle újdonsággal. De ha tovább szemezgetünk Hamvas szavai között, olyasmire bukkanhatunk, ami a mi mostani gondolatmenetünkre is termékenyítően hathat. Idézem: „Azok a művészek, akiket konzervatívoknak szokás nevezni, vagyis azok, akik egy a modern kort megelőző művészi formavilág mellett tartanak ki és ezzel akarják elkerülni a sajátosan mai, korszerű problematikát, nem csinálnak elméleteket. De nem helyes, hogy konzervatívoknak hívják őket. Ideátlan művészek ezek. Nem avatkoznak bele az életbe, nem akarnak alakítani, nem érzik az időszerűség kényszerét. A ma művészenek kell, hogy művészetelmélete legyen, más szóval: kell, hogy a szellemből induljon ki, megkísérelje a világot átalakítani. Ha a szobor megtartja a régi technikát, szemléletet, azt a benyomást teszi, hogy kiégett. Szép, de terméketlen. Nem vonatkozik közvetlenül az ember sorsára, nem avatkozik bele, nincsen meg benne a művészet mágikus érintése. Nincs benne kényszer, küzdelem, nem győzi le az embert. Hihetetlen, hogy az ember ilyen szobrot milyen hamar elfelejt – még nézi, és már nem emlékszik rá.”<sup>50</sup> Nem csupán a szép vs. (nem szép, hanem) termékeny, a holt és az eleven (erősen avantgardista ízű) szembeállítás az elgondolkodtató itt, hanem a szintén az avantgardista manifesztumok világát, a tágan értelmezett konceptualizmust idéző elméletközpontúság hangsúlyozása is, különösen az alábbi sorokban: „Az elméleti rész ma éppoly kötelező, mint az alkotó rész. Ez az, ami megakadályozza a szobrászt abban, hogy közvetlen és egyszerű műveket alkosson; de ez az, ami nélkül ha valamit alkot, annyi, mintha semmi sem csinált volna. Művészetelmélet nélkül a szobrász nem számít; művészetelmélettel pedig művei semmi esetre sem sikerülhetnek. Ez a modern szobrász helyzetének kettős nehézsége.”<sup>51</sup> Illetve: „Ma művész művészetelmélet nélkül primitív, korszerűtlen valaki”, „művészetelmélet nélkül alkotni” egyenlő a „sem-mivel”.<sup>52</sup> Hisz az elmélet (legyen bár „rossz, tökéletlen, lapos és erőtlen”) „mindig távlatot, mértéket ad az ember kezébe, bármilyet, de ad”, „mindig őrtorony a világ fölött”<sup>53</sup> (feltéve, ha nem pusztán „teória”, hanem „tevékeny és teremtő szellem”, amely „beavatkozik az életbe”, „áthatja az egész világot”<sup>54</sup>), nos, mindezzel Hamvas, bár indirekt módon, a *Forradalom* mellett a *Magyar művészet* raison d'être-jét is kimondja, ebben (és csakis ebben) az

értelemben visszaigazolja Bori Imrének a *Forradalom* kapcsán megfogalmazott, de a *Magyar művészet*re is vonatkoztatható szavait, miszerint „A magyar esztétikai gondolkodás [...] legjelentősebb és legjellemzőbb alkotása [iként]” „a művészet koordinátarendszerét készíti [k] el.”<sup>55</sup> Ha most újra emlékeztünkbe idézem írásom elejéről azt a Miklóssy-gondolatot, miszerint „Az esztétikának abban [kell látnunk] a jelentőségét, hogy a segítségével [...] megfogalmazható a létezés egyedisége. Mert a műalkotás kétségbe nem vonható módon mindig egyedi”, akkor most lezárásképp úgy kereshetnénk le az elmondottakat, hogy mind a *Forradalom*, mind a *Magyar művészet* (noha műfajilag mindkettő csupán „problémavázlatként” aposztrofálja önmagát) olyan „egyedi műalkotásoknak”, „szövegműveknek” foghatók fel, amelyek segítségével a művészet örvén „megfogalmazható a létezés egyedisége”. E frappáns és tetszetős lezárás azonban legfeljebb csak jelezni tudja, hogy itt befejezés helyett inkább csak abbahagyásról van szó. Sőt, most kéne csak igazából elkezdenünk a *Forradalom a művészetben* sajátosságainak feltárását. Tehetnénk ezt annál is inkább, mert Hamvasék könyvét ugyanolyan joggal kezdhethetnénk a vége felől olvasni, mint az elejéről: „Az európai embernek az elmúlt ezer év alatt egyetlen komoly élettársa volt, olyan élettársa, amely sok esetben még az élő embernél is fontosabbat és magasabbat jelentett, s ez a könyv volt. A kép most bejelentette igényét, hogy a könyv mellé felzárkózzék. A könyv volt csodálatom tárgya, tükröm, szerelmem, gyóntatóm, vallatóm, bírám, hálótársam. A könyvnek nem volt versenytársa. Most pedig megjelent a kép, amely figyelmet, komolyságot, csodálatot és végül: társat követel. Megjelenik a kép, amely elfelejthetetlen akar lenni.”<sup>56</sup> A *Forradalom*nak ezek az utolsó mondatai a (meg)látás elsődleges szerepét hangsúlyozzák: a távolsághozteremtés és távlatnyitás, a műhöz való közeledés és az attól való eltávolodás furcsa és termékeny játékára hívják fel a figyelmet, azt sugallva, hogy a műalkotásban újként, másként tűnnek fel a régről ismert dolgok. A mű nézője – és a *Forradalom a művészetben* olvasója is – ezen az úton ahhoz a törekény és lehetséges élményhez jut el, amely bizonyos értelemben kiszakítja őt a hétköznapi tapasztalatából.

Ennek alaposabb vizsgálata azonban már egy másik gondolatkísérlet tárgya kell, hogy legyen.

<sup>50</sup> Uo., 94–95.

<sup>51</sup> Uo., 102.

<sup>52</sup> Uo., 94.

<sup>53</sup> Uo., 88–89.

<sup>54</sup> Uo., 90.

<sup>55</sup> BORI Imre: *A szürrealizmus ideje*. Újvidék, Forum, 1970, 154.

<sup>56</sup> HAMVAS-KEMÉNY: *i. m.* (1989), 118.